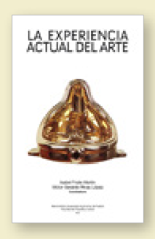




⊖ Datos para citar este trabajo ⊖

Autores:	Víctor Gerardo Rivas López; Citlalli Molina Vázquez
Título del trabajo:	"Muerte y renacimiento de la tragedia en la estética contemporánea"
En:	Fraile Martín, Isabel; Rivas López, Víctor Gerardo (Coordinadores). *La experiencia actual del arte.* Colección La Fuente. BUAP. Puebla, 2011.
Páginas:	pp. 19-30
ISBN:	978-607-487-356-6
Palabras clave:	Tragedia, estética, muerte de la tragedia, renacimiento de la tragedia







Muerte y renacimiento de la tragedia en la estética contemporánea

Víctor Gerardo Rivas
y Citlalli Molina Vázquez

El hombre contemporáneo, desgarrado y profundamente solo a pesar de que la postmodernidad supone una identidad lábil e infinitamente metamórfica (o quizá a causa de ello),[1] ha buscado escapar del sufrimiento al que le condena una condición cultural extraña y literalmente terrible que niega los grandes valores de la tradición occidental,[2] pero en el intento se ha perdido a sí mismo, se ha limitado, y, casi ciego, tantea, responde torpemente al impulso de lo espectacular y del consumo que lo obliga a desear una, otra, mil veces, objetos con los que no se identifica,[3] por lo que termina por aparecer escindido e incapaz de reconciliarse con lo diverso y lo caótico del presente pero también con el fenómeno histórico que de acuerdo con Nietzsche revela la trascendencia de lo humano, es decir, la tragedia.

Pero, ¿por qué Nietzsche parte de la tragedia para entender el ser del hombre? Porque sólo a través de ella se alcanza una justificación estética o absoluta de la vida. Una y otra son indivisibles porque únicamente en la tragedia el hombre experimenta lo real en su totalidad y lo reconoce como algo que se manifiesta

---

[1] Sobre la concepción postmoderna de la identidad, ver: "El ocaso del sujeto y el problema del testimonio" en Gianni Vattimo, *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, pp. 43-59.

[2] Respecto a esta cuestión, ver: el capítulo 3 del libro de David Havey que se cita en la bibliografía.

[3] Jean Baudrillard ha criticado sin tregua a lo largo de su obra esta alienación que ya Marx había sacado a la luz y que el desarrollo del capitalismo no ha hecho sino acentuar. Para una opción a ello, ver del propio Baudrillard *De la seducción* y *La société de la consommation.*

ante él sin que haya manera de rechazarlo o de intentar dominarlo, pues lo real absoluto (que Nietzsche llama “lo dionisíaco”) indica que el papel del hombre en este mundo no es el dominio abstracto sino la experiencia concreta de la transfiguración. Así que de un modo o de otro la tragedia nos lleva a la necesidad de transfigurar nuestro ser conforme con el dinamismo de lo real que se pone de manifiesto en la dimensión artística que hace de la apariencia la realidad más profunda.[4] Como apariencia entonces la realidad hace entender al hombre dos cosas: la primera, que huir de la tragedia es imposible, que negarse a recibir lo que llega como impulso es igual a quedarse ciego; la segunda, que debe entenderse que hay un consuelo para lo inevitable, o sea, para lo real mismo, y que ese consuelo es el del arte, donde el hombre es completamente capaz de alcanzar la armonía con los otros y consigo mismo, la reconciliación que, en cambio, no halla en la vida “real”.

Como consuelo metafísico, el arte da sentido al sufrir del hombre, lo cura de la ceguera ante la realidad, porque la tragedia pertenece al mundo de la visión de lo que en apariencia no tiene sentido, por lo que cuando el hombre logra alcanzar esa nueva mirada, puede entender que está en el mundo de otra forma.

Los mundos artísticos del sueño y de la embriaguez

> Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco
>
> Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*

De esta afirmación parte Federico Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* para introducir al lector poco a poco en la gran pregunta

---

[4] Para una comprensión concreta del concepto de “apariencia” tras el pensamiento de Nietzsche y en relación con la revaloración fenomenológica de la existencia que de una manera o de otra es deudora de Nietzsche mismo, ver: la *Introducción a la metafísica* de Heidegger, p. 94-109.

de la modernidad y que la postmodernidad no puede sino plantear pese a todo: ¿cómo entender la acción humana? Y más adelante Nietzsche develará que tal vez sea sólo el sufrimiento el que conduzca al hombre a alcanzar la experiencia estética y, por tanto, a la comprensión de sí mismo.

Hay, afirma Nietzsche, dos instintos que marchan en abierta discordia, uno a lado del otro, excitándose mutuamente, hasta que por un milagroso acto metafísico de la voluntad se identifican y engendran la obra de arte. Tales son el instinto apolíneo y el dionisiaco, que Nietzsche vincula con los mundos artísticos del sueño y de la embriaguez, respectivamente.

Apolo, en cuanto dios del sueño, es también el dios vaticinador que domina la verdad superior, la perfección pura de los estados fantásticos y, además, la profunda conciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce múltiples efectos auxiliadores y salvadores, todo lo cual es el análogo de la capacidad vaticinadora y, en general, de todas las artes que hacen posible y digna de vivirse la vida en la medida en que la convierten en algo que se realiza constantemente, que va tomando concreción a pesar del sufrimiento. Sin embargo, la delicada, línea que nos separa de las emociones salvajes no puede traspasarla Apolo, pues, si lo hiciese, perdería la solemnidad de la bella apariencia; Apolo, como la magnífica imagen divina del principio de individuación, comunica al hombre todo el placer y la sabiduría de la apariencia, junto con su belleza, pues lo que en verdad nos define como individuos es una imagen ideal que proyectamos con toda la potencia onírica de la ilusión, lo cual permite hacer una analogía entre el carácter creador de lo apolíneo y el sentido individual de la existencia.

Pero con cuánta frecuencia esa individualidad aparente se ve sacudida por una emoción imprevisible que asciende desde el fondo más íntimo del ser y nos arrastra inevitablemente a la esencia de lo dionisiaco que se pone de manifiesto en la embriaguez y la pasión, con la que como por arte de magia logra renovarse la alianza entre los seres humanos y realizarse el momento en que el artista mismo deja de obrar sobre los materiales externos y se convierte en una obra de arte; en ese momento, la potencia artística o

transfiguradora de la naturaleza se revela bajo los estremecimientos de la embriaguez y desgarra la individualidad en aras de un ser común, absoluto, en el que cada cual se reconoce con el todo, incluso con lo que niega la diáfana potencia de la razón: "ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la horrorosa sabiduría de Isleño, y comprendemos por intuición su necesidad recíproca".[5]

El hombre griego conoció y sintió los horrores de la existencia y para soportarlos tuvo que inventar una serie de dioses que lo ligaran a la existencia a pesar del dolor, ante el cual se posó Apolo como el orden divino de la alegría, por lo que para el griego la existencia ya no resultaba indigna sino profundamente deseable bajo el espejismo de la belleza. Para ser soportable y aun deseable, para que no pueda hacernos desesperar de la vida, el horror necesita siempre la visión extática de la apariencia placentera. Es así que Apolo descansa sobre un sustrato de sufrimiento y de conocimiento que muestra que en el fondo es inseparable de Dioniso.

> En el efecto de conjunto de la tragedia, lo dionisiaco recobra la preponderancia; la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar de recinto del arte apolíneo. Y con esto, el engaño apolíneo se muestra como lo que es, como el velo que mientras dura la tragedia recubre el auténtico efecto dionisiaco: el cual es tan poderoso, sin embargo, que al final empuja al drama apolíneo mismo a una esfera en que comienza a hablar con sabiduría dionisiaca y en que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia, se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisio habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisio, con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.[6]

---

5 *Ibídem*, 4, p. 57.

6 *Ibídem*, 21, p. 172.

Tragedia es igual a visión

En la tragedia, afirma Nietzsche, se despliega un conflicto que trasciende al hombre y que se descarga una y otra vez en un mundo apolíneo de imágenes, semejante al coro que articulaba las representaciones griegas; por eso, señala, el origen de la tragedia es el coro, "esa masa agitada por la excitación dionisiaca" que está buscando todo el tiempo hacer visible lo que hasta entonces era invisible para el hombre, a saber, el carácter inmanente de la existencia;[7] es más, el coro da de sí la visión convirtiéndose en la expresión suprema de la naturaleza, pues al igual que ésta, al ser partícipe del sufrimiento, proclama la verdad desde el corazón del mundo.

En la tragedia perece toda ley, todo orden natural, toda moral, pero sobre las ruinas de ese mundo derruido el hombre que ha visto lo real puede abrirse a la posibilidad de un mundo nuevo, pues sólo mediante la transgresión de la naturaleza originalmente escindida se puede penetrar el misterio de la sabiduría, que es la fuerza mágica y bienhechora que por encima del horror da sentido a la existencia. Así se entiende el "consuelo metafísico" al que Nietzsche se refiere cuando afirma que también el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia:

> Sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual y, sin embargo, no debemos quedarnos de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir.[8]

---

7 De hecho, la revelación de este carácter es el gran logro de la filosofía moderna, aunque es cierto que Nietzsche es el primero que rompe con la articulación racional metafísica que hasta él había determinado la comprensión del fenómeno. Al respecto, ver: Arthur Danto, *Nietzsche as philosopher. An original study*, capítulo 5.

8 Federico Nietzsche, *ob.cit.*, 17, p. 138.

Si bien ante el horror que desgarra la vida (pero que también la refuerza) el hombre resulta un ser indefenso, debido a que no tiene capacidad de decisión respecto a lo que la vida le da como impulso,[9] hay que decir que, por otra parte, el hombre tiene una capacidad de acción, por más que sea onírica o aparente. Por ello Nietzsche sugiere que es en el actuar donde el hombre puede resolver su eterno sufrir. Acción en la visión, acción en la emoción, acción en el arte.[10] Y aunque la posibilidad formadora de su ser no lo convierta en un creador artístico, sí le redime de su voluntad individual que lo opone al resto de lo real. Como *médium*, el hombre es sólo proyección artística, y su suprema dignidad la tiene en experimentar lo real como obra de arte, "pues sólo como fenómeno estético, afirma Nietzsche, están justificados la existencia y el mundo".

A través del arte el hombre puede y debe dar concreción a lo real, pues está condenado a no tener forma y buscar una, a encontrar formas a través del arte y, sobre todo, de la vida misma, lo que es igual a aprender a informar el devenir que para Nietzsche es el ser, a entender las necesidades particulares, a valorar y a sentir a través de la apariencia, todo lo cual equivale a encontrar un equilibrio entre los impulsos apolíneos y dionisiacos. Así, cuando el hombre halla a través del arte la conciliación de ambos, comprende que su propia existencia no se contrapone a la de cualquier otro sino que todos sus impulsos responden a una sola necesidad: la de realizar la experiencia estética.

---

9 Determinación que, por otra parte, constituye el núcleo del pensamiento del gran maestro de Nietzsche, Schopenhauer, aunque en *El mundo como voluntad y como representación* (parágrafo 53 y ss.) esa determinación se expone desde un punto de vista por completo distinto al que Nietzsche aborda, es decir, el artístico, que, en cambio, Schopenhauer expone desde una perspectiva ajena a la estética, es decir, moral.

10 Para un análisis crítico del concepto de "acción" que pese a que su intención es muy distinta a la de Nietzsche tampoco contradice lo que nos dice el filósofo, ver: Víctor Gerardo Rivas López, "Del cine de acción a la acción del cine en la cultura" en Víctor Gerardo Rivas (ed.), *La imagen en la cultura contemporánea. Una mirada desde la perspectiva de la historia del arte y la filosofía*, Puebla, BUAP, 2009, p. 123 y ss.

Arte, sin embargo no es igual a vida; no puede haber identidad directa entre ambos, sólo una identidad mediada, dado que el arte no es en esencia una imitación de la realidad natural sino un suplemento metafísico, es decir, transfigurador de la misma, colocado junto a ella para superarla; si es cierto que algo de realidad hay en el arte tiene que ser siempre una realidad transfigurada donde todas las diferencias desaparecen. El arte no es por eso voluntad aparente, sino representación, es la compensación de la vida pero no la sustitución. Por ello el arte puede sostener el gusto por vivir, aun siendo lo que la vida es. El arte puede trascender la vida.

Lo trágico de la muerte

Cuando el genio de la música se aleja de la tragedia, explica Nietzsche, ella muere, a Dionisio se le ahuyenta de la escena trágica y se abre paso al drama. Desde un punto de vista histórico, este proceso se da ya con Eurípides, quien, según Nietzsche, convierte la tragedia en una cosa fría incapaz de realizar los dos únicos instintos artísticos. Con la tergiversación euripidea, que en el fondo no era sino la versión artística del "racionalismo" socrático, se revisó y rectificó la música coral, el lenguaje, la estructura dramática, todo ello fue producto de un grave proceso crítico, de una racionalidad temeraria. Eurípides se atrevió a ser el heraldo de una nueva forma de creación artística que sería la principal causa de la muerte de la tragedia antigua.

Fiel seguidor de las tesis socráticas: "la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz", Eurípides condujo a la muerte de la tragedia, pues de ahí en adelante el héroe virtuoso tenía que ser un dialéctico, tenía que postular un lazo visible entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral; Así, la solución trascendental de la justicia quedó degradada al principio de la "justicia poética". Y el destino ya no fue esa forma en que la existencia adquiere concreción sino el resultado de una acción mala; por su parte, el coro se convirtió entonces en algo casual, algo de lo que se podía prescindir: "la [nueva] dialéctica optimista arroja de la tragedia a la música: es decir, destruye la esencia de la tragedia, esencia que únicamente se puede interpretar como una manifestación de estados dionisiacos, como

simbolización visual de la música, como el mundo onírico de una embriaguez dionisiaca”.[11]

La música, en cuanto arte dionisiaco, expresa el núcleo más íntimo de las cosas, incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca y hace aparecer además la imagen simbólica en una significación suprema; es más, la música tiene que encontrar también la expresión simbólica de la sabiduría dionisiaca, pues “sólo partiendo de la música es posible entender la alegría por la aniquilación del individuo”, porque en la música se manifiesta la vida eterna más allá de toda apariencia y se pone en relación al individuo con el todo, con lo que la vida y la muerte por primera vez se funden en un solo sentido.

> Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno Primordial y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es sólo símbolo, por ello el lenguaje en cuanto órgano y símbolo de las apariencias nunca puede extraverter la interioridad más honda de la música […][12]

El hombre teórico de la modernidad

El influjo socrático ha formado el hombre teórico de la modernidad, asegura Nietzsche, y éste no es capaz de alcanzar una satisfacción infinita en lo existente, que, en cambio, el artista intuye para defenderse del pesimismo:

> Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento socrático y nota cómo éste intenta abrazar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de las apariencias, no sentirá a partir de ese momento ningún aguijón que pudiera empujarlo a la existencia con mayor vehemencia que el deseo

[11] Federico Nietzsche, *ob.cit.*, 14, pp. 122-123.

[12] *Ibídem,* 6, p. 72.

> de completar esa conquista y de tejer la red con tal firmeza que resulte impenetrable.[13]

Pero la ciencia encuentra también límites con los que el hombre noble y dotado tropieza inevitablemente, dando paso al conocimiento de lo trágico que para soportarse necesita del arte como protección y remedio.

El mundo moderno (y su derivación en la postmodernidad) desconoce la unidad trascendente que sustentaba el conocimiento socrático, por lo que el hombre teórico se asusta de sus consecuencias E, insatisfecho, no se atreve a confiarse a la corriente helada de la existencia, no quiere tener la totalidad pues ésta incluye también la entera crueldad de las cosas, así que continúa siendo, dice Nietzsche, "el eterno hambriento, el crítico sin placer ni fuerza, el hombre alejandrino que en el fondo es un bibliotecario y un corrector y que se queda miserablemente ciego a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta".[14]

Ese hombre ciego, que se ha negado las posibilidades de la visión que le confiere la tragedia, es el hombre que ha dejado la mirada estática en su propio reflejo, volcado hacia el exterior, y exige satisfacer una necesidad totalmente contraria a la estética, aquella en la que puede hallar el consuelo de saberse bueno, la glorificación optimista de sí mismo como hombre supuestamente sabio y artista por naturaleza.

Nietzsche llama a esa cultura del hombre teórico la "cultura de la ópera", pues es ella la que domina el nuevo arte en el que no late ya el dolor de una pérdida eterna, sino la jovialidad del eterno reencontrar, el cómodo placer por un mundo idílico real; el optimismo latente de la ópera ha conseguido despojar a la música de su destino universal dionisiaco e inculcarle un carácter de diversión, de juego con la formas; en la tragedia en cambio, la música no divierte, permite trascender.

---

13 *Ibídem*, 15, p. 129.

14 *Ibídem*, 18, p. 150.

Renacer en la conciliación

Si a la tragedia antigua la sacó de sus cauces el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, afirma Nietzsche, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre la consideración teórica y la consideración trágica del mundo; y sólo después de que el espíritu se le conduzca hasta su límite y de que su pretensión de validez universal se aniquile, será lícito abrigar esperanzas de un renacer de la tragedia.

La nueva cultura tendría que ser aquella en la que la ciencia quede reemplazada, como meta suprema, por la sabiduría, una cultura que no pueda ser engañada por las seductoras desviaciones de la ciencia (es decir, de una teoría socrática o racionalista de la existencia) y se vuelva con mirada quieta hacia la imagen total de universo, que aprehenda el sufrimiento eterno como un sufrimiento propio, que pueda vivir resueltamente en lo entero y pleno y empiece a desear un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico o, mejor dicho, mundano.

Pero para ello es preciso trascender la individualidad, hacer conciliar lo humano y lo natural, de suerte que el hombre llegue al reconocimiento de los otros y de sí mismo, y que en esa lucha tome conciencia de que también el pesimismo es una puerta hacia la comprensión. Cuando pueda, por fin, enfrentarse al horror de la vida sin invadir el terreno de la compasión, del miedo o de lo moralmente sublime, estará empezando a medirse, que es el acto aún más difícil que renunciar a la vida misma.

¿Y qué sentido tiene para el hombre penetrar el horror de la tragedia? Sólo el alcanzar el enfrentamiento con lo histórico, con lo diverso, para hallarse después en un mundo conciliador. El hecho de que a partir del siglo XX el arte haya empezado a abrirse al límite, al espanto, al asombro, al asco, al dolor, insinúa ese primer intento del despertar de la tragedia, el entendimiento de una nueva cultura que lejos de ser refinamiento se ha vuelto sentimiento, y la esperanza de que pronto, el hombre contemporáneo, como anhelaba Nietzsche abandone el ferviente deseo de ser consolado, recupere la mirada que le permita reconocerse con verdad y pueda por fin aprender a reír.

Colofón

Hemos insinuado a lo largo de este trabajo que la crítica de Nietzsche a la preponderancia moderna de lo teórico y moral por sobre lo artístico y, en concreto, trágico, conduce de un modo o de otro a la visión postmoderna de un individuo que se ha liberado de la teoría solamente para volver a caer en una versión aún más extraña de la misma, a saber, la "intepretación".[15] El desarrollo de esta última tesis, empero, no pertenece al presente trabajo, que es meramente expositivo del pensamiento nietzscheano.

Bibliografía

Baudrillard, Jean, Trad. de Elena Benarroch, *De la seducción*, REI, México, 1990.

_______________, *La société de la consommation*, Denoël, París, 1970 (Folio/Essais, 35).

Danto, Arthur, *Nietzsche as philosopher. An original study*, Universidad de Columbia, Nueva York, 1965.

Havey, David, *The condition of postmodernity*, Malden, Blackwell, 1990.

Heidegger, Martín, Trad. de Ángela Ackerman Pilari, *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1993.

Nietzsche, Federico, Trad. de Andrés Sánchez Pascual, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973,

Rivas, Víctor Gerardo, "Del cine de acción a la acción del cine en la cultura" en Víctor Gerardo Rivas (ed.), *La imagen en la cultura contemporánea. Una mirada desde la perspectiva de la historia del arte y la filosofía*, Puebla, BUAP, 2009, pp. 121-148.

____________________, *Del cine y el mal. Una ontología del presente*, BUAP, Puebla, 2010.

Schopenhauer, Arturo, Trad. de Roberto R. Aramayo, *El mundo como voluntad y como representación*, 2 vv., Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2005.

---

[15] Para una crítica de este fenómeno cultural y filosófico en concreto, ver: Víctor Gerardo Rivas López, "Del desamparo contemporáneo en el cine y de los límites de la interpretación" en *Del cine y el mal. Una ontología del presente*, pp. 78-85.

Vattimo, Gianni, Trad. de Juan Carlos Gentile (Historia/Ciencia/Sociedad, 197), *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, 2ª. Península, Barcelona, 1990.